D'*Un cabinet d'amateur* au *Voleur de nostalgie* : transposition d'une supercherie

Virginie Tahar, université de Marne-la-Vallée

Communication faite dans le cadre de la Journée Perec – Lille – 2 juin 2012

Dans un article sur « L'héritage de Georges Perec chez les jeunes oulipiens », Camille Bloomfield souligne que « tout nouvel oulipien ou presque, dans les années qui succèdent à sa cooptation, écrit au moins un texte sur ou inspiré par Perec, de la même façon que les membres de la génération des fondateurs avaient écrit sur ou inspirés par Queneau[1] ». Cette manière de s'inscrire dans les traces de Perec fonctionnerait à la fois comme un « rite d'initiation » et comme un « serment d'allégeance » à l'Ouvroir de littérature potentielle. Hervé Le Tellier, entré à l'Oulipo en 1992, dix ans après la mort de Perec, ne faillit pas à la règle puisqu'il a publié, l'année même de sa cooptation, un roman intitulé *Le Voleur de nostalgie*, fortement marqué par l'héritage perecquien, et en particulier par *Un cabinet d'amateur*.

Hervé Le Tellier est entré à l'Ouvroir par l'intermédiaire de Paul Fournel, qui a publié chez Seghers en 1991 son premier ouvrage, un recueil de nouvelles sur le thème des cocktails : *Sonates de bar*. Ces nouvelles, initialement écrites pour un journal intitulé *L'Événement du jeudi,* répondait à une contrainte de longueur. Il est intéressant de remarquer que ce premier usage de la contrainte n'avait aucun rapport avec l'Oulipo mais procédait d'un problème beaucoup plus terre à terre, comme le raconte Hervé Le Tellier dans un entretien qu'il nous a accordé :

> Ces nouvelles avaient pour caractéristique d'avoir toutes deux mille signes, non pas pour des raisons oulipiennes mais parce que j'étais toujours en retard pour les remettre, et le metteur en page m'avait dit : « Écoute, arrive le mardi matin si tu veux, mais rends-moi deux mille signes, ça se cale exactement dans la page ». J'avais donc pris comme jeu de lui remettre, non pas mille neuf cent quatre-vingt dix-neuf, non pas deux mille un, mais deux mille signes. C'était oulipien sans que je le sache, parce qu'à l'époque, l'idée de faire des textes oulipiens n'était pas du tout mon objectif. C'était simplement un jeu avec la langue, spontané et plutôt amusant[2].

Le Voleur de nostalgie, écrit au cours de l'année 1991, est également construit autour d'une sélection de quinze nouvelles qu'il rédigeait pour *L'Événement du jeudi*, non plus sur le thème des cocktails mais sur le thème des pâtes. Il relate dans l'entretien cité précédemment

---

[1] Camille Bloomfield, « L'héritage de Perec chez les jeunes oulipiens : Anne F. Garréta, Hervé Le Tellier, Ian Monk, Jacques Jouet », *Cahiers Georges Perec*, n°11, « Filiations perecquiennes », dir. M. Heck, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, p. 20.

[2] Virginie Tahar, « Entretien avec Hervé Le Tellier », 2011, inédit.

comment s'est élaboré le projet de ce roman, et le rôle qu'il a manifestement joué dans sa cooptation :

> autour de ces [quinze] nouvelles, j'ai commencé à écrire un roman sans trop savoir où j'allais, en ne sachant pas très bien quelle narration je voulais adopter. J'ai été conduit à adopter une structure très oulipienne, arborescente, avec des personnages qui portaient tous le même nom. J'ai été invité d'honneur à l'Oulipo en décembre 1991, j'ai expliqué le principe du roman sur lequel je travaillais. Le roman est sorti début 92 [...] En décembre 92 Paul m'a téléphoné pour me demander si je voulais être membre de l'Oulipo. J'ai répondu oui[3].

Le contexte d'écriture du *Voleur de nostalgie* ayant été précisé, il convient désormais d'expliquer dans les grandes lignes son contenu ainsi que la « structure très oulipienne » de ce roman. *Le Voleur de nostalgie* revisite le genre quelque peu désuet du roman épistolaire, mais Hervé Le Tellier, en oulipien digne de ce nom, joue avec le genre et brouille les règles du jeu puisque les quatre épistoliers sont des homonymes : ils portent tous le nom de Giovanni d'Arezzo[4], la seule nuance étant que le nom d'un de ces quatre d'Arezzo s'écrit « Darezzo », sans apostrophe.

Le nom de Giovanni d'Arezzo apparaît pour la première fois comme la signature de la première chronique de pâte placée en ouverture du roman. Il s'agit en l'occurrence du pseudonyme d'un journaliste parisien ayant choisi ce nom italien pour donner une authenticité apparente à ses récits, puisque les chroniques en question sont de courtes scènes de fiction se déroulant à Florence, dans lesquelles sont glissées de manière indirecte des recettes de pâtes à l'italienne. Ces chroniques sont racontées à la première personne par un petit garçon nommé Giovanni. Elles sont insérées entre les lettres qui composent le roman, auxquelles viennent également s'ajouter des extraits du « carnet de l'auteur », sorte de journal intime du journaliste parisien. Après la parution de la première chronique, ce personnage, dont on ignorera jusqu'à la fin le nom réel, reçoit à la rédaction de son journal une lettre écrite par un deuxième Giovanni d'Arezzo, vivant précisément à Florence, lequel a lu son article et a été intrigué par la similitude de leurs noms. Cependant, cet homonyme ne laisse pas d'adresse au journaliste. Par conséquent, ce dernier cherche les adresses de tous les Giovanni d'Arezzo habitant à Florence. Il en trouve trois, auxquels il écrit une même lettre de réponse, en espérant retrouver parmi eux son mystérieux correspondant. À sa grande surprise, ces trois Giovanni d'Arezzo vont lui répondre successivement. Le troisième Giovanni d'Arezzo

---

[3] Virginie Tahar, « Entretien avec Hervé Le Tellier », 2011, inédit.

[4] Ce nom est inspiré de celui de Guido d'Arezzo, moine bénédictin italien ayant contribué dans le domaine musical à l'élaboration du système de notation sur la portée. Il a notamment utilisé les premières syllabes d'un chant religieux (*ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*) pour nommer les notes de la gamme.

apparaissant est un ancien professeur de français de Bologne, à qui la lettre a été transférée par la poste. Le dernier, un prisonnier du pénitencier de Pise, condamné pour hold-up, à qui la lettre a été transmise par sa sœur. Ainsi se met en place une curieuse correspondance entre ces quatre homonymes[5], correspondance qui prend une tournure assez complexe et de plus en plus inquiétante, jusqu'à ce que l'on découvre *in fine* que les trois Giovanni d'Arezzo italiens n'existent pas, pas plus que le premier d'ailleurs puisque Giovanni d'Arezzo n'était pour lui qu'un pseudonyme. Le journaliste parisien, et *a fortiori* le lecteur, a tout simplement été victime d'une supercherie extrêmement bien ficelée.

La structure de ce roman épistolaire est oulipienne en ceci que l'ordre dans lequel les lettres des quatre Giovanni sont envoyées est déterminé par le modèle d'un certain jeu militaire dont le principe est expliqué dans *Les Jeux mathématiques* d'Édouard Lucas. Les règles en sont dévoilées à la fin du roman lui-même, qui répond ainsi au principe de Roubaud, parfois respecté par les œuvres oulipiennes, selon lequel « une œuvre écrite sous contrainte parle de cette contrainte ». Une partie de jeu militaire oppose deux joueurs et se déroule sur une planche de bois de onze cases. Elle repose sur un déséquilibre initial puisque le premier joueur dispose de trois pions blancs tandis que l'adversaire ne possède qu'un pion noir. Les trois pions blancs représentent les trois (faux) Giovanni d'Italie tandis que le pion blanc représente le journaliste parisien victime de la supercherie. Les pions blancs gagnent lorsque le pion noir ne peut plus bouger. L'ordre dans lequel les pions se déplacent a donc permis de déterminer l'ordre d'envoi des lettres. Et Hervé Le Tellier de préciser dans le roman une caractéristique assez singulière du jeu militaire : « En théorie des jeux, on démontre qu'à condition de ne commettre aucune erreur grossière, blanc doit gagner[6]. » Autrement dit les noirs sont toujours perdants, vice de forme à la fois aberrant et séduisant. Le fait de construire une contrainte sur le modèle d'un jeu rappelle ouvertement la polygraphie du cavalier de *La Vie mode d'emploi*. Mais l'héritage perecquien est également sensible par des clins d'œil, des références et des jeux intertextuels divers dont nous proposerons une étude dans une première partie. Dans un second temps, nous montrerons que la supercherie épistolaire sur laquelle repose l'intrigue elle-même peut se lire comme une transposition de la supercherie picturale d'*Un cabinet d'amateur*, ainsi que de sa valeur métaphorique.

---

[5] Nous pouvons donc distinguer les quatre Giovanni d'Arezzo par la ville où ils demeurent.
[6] Hervé Le Tellier, *Le Voleur de nostalgie,* Bordeaux, Le Castor astral, 2005, p. 217.

L'intertexte perecquien

L'intertexte perequien dans *Le Voleur de nostalgie* se caractérise par deux réseaux principaux : le premier concerne les références à *Un cabinet d'amateur,* et à la peinture fonctionnant comme mise en abyme des techniques d'écritures ; le second concerne la référence à la métaphore du puzzle empruntée à *La Vie mode d'emploi,* qui est en l'occurrence associée au thème tout aussi perecquien du souvenir.

Un Cabinet d'amateur et la peinture comme mise en abyme des techniques d'écriture

La première allusion à Georges Perec se trouve dans un extrait du « carnet de l'auteur » où il est question d' « un certain Pr. Serge C. Ogee[7] » qui n'est autre que l'anagramme exacte de Georges Perec, l'anagramme étant un moyen assez traditionnel pour maquiller un nom. Or, cette anagramme peut se lire comme un indice puisque c'est dans ce passage que l'on trouve une référence assez claire au *Cabinet d'amateur*. En effet, le Pr. Serge C. Ogee est « un collectionneur américain » qui a vendu au palais Bardini « l'une des plus belles toiles de son cabinet d'amateur[8] ». Le personnage de collectionneur rappelle ouvertement le personnage d'Hermann Raffke. La toile dont il est question est un tableau de Pisanello, le *Portrait d'une princesse de la maison d'Este*, auquel le roman de Perec fait également référence. Le lecteur scrupuleux constatera que l'anecdote racontée par Le Tellier à propos de ce tableau est un emprunt, avec de légères variations, à *Un cabinet d'amateur* :

> Le tableau fut retrouvé en 1877 par Veglioni chez un prêteur sur gages de Milan qui se déclara incapable d'en préciser l'origine. Veglioni le montra au comte de Tauzia, qui reconnut un des tableaux volés huit ans auparavant chez le docteur Bernasconi de Vérone […]. Bernasconi le tenait pour un Pisanello authentique, mais Tauzia démontra que c'était impossible, la princesse en question (Lauredana d'Este, future épouse d'Aimeri de Gonzague) n'ayant pas trois ans à la mort du peintre[9].
>
> En 1877, Veglioni l'a retrouvé, à Milan, chez un prêteur sur gages. Mon grand oncle le prenait pour un Pisanello authentique, mais le vicomte de Tauzia a démontré depuis que c'était impossible : Lauredana d'Este, la future épouse d'Aimeri de Gonzague, n'avait pas trois ans à la mort du peintre[10].

---

[7] *Ibid.,* p. 129.
[8] *Ibid*.
[9] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, *Romans et récits*, édition de Bernard Magné, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002, p. 1402.
[10] Hervé Le Tellier, *Le Voleur de nostalgie*, *op. cit.,* p. 129.

Il n'est pas anodin que l'extrait pillé fasse référence à un problème d'authenticité et de faussaire puisque les lettres écrites par les trois faux Giovanni d'Arezzo d'Italie sont elles-mêmes envoyées par un mystificateur.

On trouve par ailleurs, dans l'un des embranchements de l'intrigue du *Voleur de nostalgie,* une autre référence à la peinture qui fonctionne comme une mise en abyme de l'écriture, tout comme dans *Un cabinet d'amateur*. Il s'agit cette fois-ci d'une référence aux *Noces de Cana* de Véronèse, qui joue un rôle dans l'intrigue de Le Tellier[11]. Ce tableau a manifestement été choisi pour les jeux de masques qui y ont été découverts, comme le révèle une lettre du Giovanni de Bologne :

> c'est une œuvre très intéressante : au premier plan, Véronèse aurait représenté un concertino qui comprend, outre lui-même en joueur de viole, quatre autres peintres de l'époque : Tintoretto, qui joue aussi de la viole, Titien, Bassano, etc. A côté des apôtres, on trouve aussi le marquis del Vasto, Charles Quint, François Ier etc. bref, tous les grands de l'époque, on dit le gratin chez vous ? Des fantaisies d'artistes, vous voyez[12].

Dans ce tableau, Véronèse a donc prêté à des personnages bibliques les traits d'individus réels de son époque. La fantaisie d'artiste dont il est question dans la lettre renvoie également aux fantaisies de l'écrivain qui se représente, déguisé sous de faux noms et sous divers masques, dans sa propre fiction, mais qui emprunte aussi éventuellement d'autres personnages à la réalité pour les insérer, masqués, dans sa fiction.

La métaphore du puzzle et le thème du souvenir

La deuxième référence à Georges Perec ne se fait pas de manière cryptée mais simplement par le biais d'une périphrase explicite :

> Parfois le matin, je tente de revivre chaque moment du jour précédent, pas seulement les instants forts, non, aussi les petites choses sans importance […] Tu sais, comme cet écrivain français, qui a fait tout un livre avec ses « Je me souviens[13]… »

Cette référence met en évidence que le thème du souvenir, qui est central dans le roman, comme le suggère le titre, est également une référence à Perec. En effet, la supercherie dont le journaliste est victime repose sur un jeu d'usurpation de souvenirs, comme nous le verrons par la suite.

---

[11] Ce tableau n'est pas cité dans *Un cabinet d'amateur*.
[12] Hervé Le Tellier, *Le Voleur de nostalgie*, *op. cit.,* p. 76.
[13] *Ibid.,* p. 146.

Ce thème du souvenir est dans le roman directement lié à la métaphore perecquienne du puzzle, qui est filée dans *Le Voleur de nostalgie*. On trouve en effet dans une lettre du Giovanni de Florence une référence à l'art du puzzle:

> lorsque l'on construit un puzzle, on commence par classer les pièces en petits tas bien ordonnées. D'abord on rassemble les pièces à bord droit, celles dont on est certain qu'elles iront sur les bords du puzzle, puis on identifie les croix, celles qui s'emboîtent de tous les côtés ou celles dans lesquelles tout s'emboîte. Il y a aussi ces pièces en forme de bonshommes, enfin les croix de Lorraine[14].

Le lecteur perecquien identifie aisément la référence au préambule de *La Vie mode d'emploi.* Mais ici la métaphore prend un sens nouveau puisque les pièces de puzzle sont une métaphore des souvenirs comme le précise les lettres : « Tu sais combien je suis une machine à enregistrer les souvenirs… Pièces de puzzle, selon notre tacite convention[15]. » Ainsi les épistoliers se racontent dans leurs lettres des souvenirs, des fragments de leur vie qui, une fois réunis, permettront de découvrir leur identité. Mais une fois la supercherie découverte, on peut interpréter l'image du puzzle d'une autre manière : l'identité construite de l'épistolier qui a manigancé la supercherie était en fait composée de souvenirs volés à d'autres. Le puzzle est en effet un ensemble discontinu composé d'éléments multiples qui ont leur propre autonomie. Enfin, le puzzle est aussi une métaphore de l'énigme et du mystère, comme l'indique sa signification en anglais, l'image pouvait donc aussi fonctionner comme un indice signifiant qu'il y avait un mystère se dérobant derrière ces échanges. Comme le souligne Perec dans *La Vie mode d'emploi*, le faiseur de puzzle cherche en effet à piéger le poseur de puzzle :

> L'art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre, lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion[16].

Nous avons mis en évidence dans cette première partie la présence assez explicite d'un intertexte perecquien dans *Le Voleur de nostalgie,* par des références à Georges Perec lui-même au moyen de l'anagramme ou de la périphrase, par la reprise de motifs comme le puzzle, le souvenir ou la peinture, ou encore par une reprise textuelle avec de légères

[14] *Ibid.*, p. 44-45.
[15] *Ibid.*, p. 184.
[16] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, p. 17.

variations[17]. Mais au-delà du simple clin d'œil complice, c'est le principe même de l'intrigue et sa valeur métaphorique qui sont repris à *Un cabinet d'amateur*.

De la supercherie picturale à la supercherie épistolaire

Commençons par souligner que le choix du genre épistolaire est particulièrement judicieux pour manigancer une supercherie. Il s'agit en effet d'une des formes préconisées par Philippe Di Folco dans son guide pour devenir un bon imposteur, inclus dans son ouvrage *Les Grandes Impostures littéraires* : « les lettres entre personnes privées sont supposées être des lettres authentiques renvoyant à des individualités […] le correspondant disposant de masques infinis[18]. » C'est bien à partir des potentialités de ces masques infinis que le faussaire, et *a fortiori* l'écrivain, construit ici sa supercherie.

Le mécanisme de la supercherie épistolaire et sa révélation

Le Voleur de nostalgie repose, comme *Un cabinet d'amateur,* sur une supercherie où se multiplient les faux-semblants, mais ce jeu de faussaire est transposé à l'écriture de lettres puisqu'un personnage dont on ignore la véritable identité s'amuse à créer trois personnages et à rendre leur existence crédible par une profusion de détails, notamment par des récits de souvenirs. Initialement, la supercherie – l'envoi d'une lettre sous un faux nom – était un simple jeu sans conséquence, mais ce jeu a pris une tournure particulière au moment où le journaliste parisien a usurpé le souvenir de son correspondant de Pise dans une lettre qu'il écrit à son correspondant de Florence. Ce souvenir relate une histoire d'amour entre l'épistolier et une certaine Francesca Piana, histoire dont certains détails sont repris dans la lettre du journaliste[19]. Le but de ce mensonge est de retrouver cette Francesca dont il est tombé amoureux à partir d'une simple photographie que ledit correspondant lui a envoyé. Mais comme les trois correspondants italiens ne sont qu'une seule et même personne, ce pillage a évidemment été repéré, et l'auteur de la supercherie en a joué pour prendre le journaliste à son propre piège, pour le mettre face à ses mensonges. On retrouve ainsi le schéma classique du trompeur trompé. Parallèlement se noue une autre intrigue qui est une parodie de roman policier, dont Le Tellier a réuni tous les *topoï.* Le journaliste, qui est aussi bibliophile, a acheté une édition très ancienne de la *Vita Nova* de Dante, dans laquelle il a

[17] Il y a dans *Le Voleur de nostalgie* de nombreuses autres références, en particulier à des écrivains oulipiens (Roubaud, Calvino, etc.).

[18] Philippe Di Folco, *Les Grandes Impostures littéraires : canulars, escroqueries, supercheries et autres mystifications*, Écriture, 2006, p. 316.

[19] Comme la description des vêtements ou encore une phrase qu'il lui disait pour jouer avec son patronyme : « Ti amo pianissimo ».

trouvé une sorte d'énigme écrite à la main. Il a impliqué l'un de ses correspondants dans une enquête pour résoudre cette énigme, et l'auteur de la supercherie s'en est servi pour abuser de la crédulité de son correspondant. À partir des éléments que lui a donné le journaliste, il a prouvé que les annotations permettaient de découvrir le trésor des chevaliers de la Toison d'or, qui serait caché sous une dalle dans un petit village italien nommé Casalmaggiore. Mais en lieu et place du trésor présumé se trouvait l'ultime lettre du roman qui révèle au journaliste comment il a été dupé. Comme le précise Jean-François Jeandillou dans *Esthétique de la mystification* :

> La mystification resterait incomplète, donc imparfaite, si elle ne s'achevait sur un *démenti* qui ridiculise la partie adverse [...]. À la différence de la simple tromperie et *a fortiori* de l'escroquerie, la mystification ne va pas sans démystification. Seule cette apocalypse tardive permet de l'analyser comme une expérience révélatrice, comme une mise à l'épreuve qui fait comprendre à la dupe que, bien avant de perdre la vue, elle s'aveuglerait elle-même en se prévalant de sa toute-puissance et de sa sauvagerie[20].

La mystification du roman répond bien à cette règle. La lettre finale dévoile en effet que machination a été inventée par une jeune fille de vingt-cinq ans dont le grand-père s'appelait Giovanni d'Arezzo. La jeune fille en question a écrit au journaliste en raison de la ressemblance du nom de son grand-père avec le pseudonyme du journaliste, pour faire une sorte « d'hommage à [son] vieux fou de grand-père ». Deux sur trois des adresses auxquelles le journaliste a écrit initialement appartenaient à son grand-père. Elle a donc continué à écrire au parisien, par goût du jeu, mais en inventant trois personnages différents. La lettre de révélation explique comment sont nés ces trois personnages différents à partir de l'expérience unique du grand-père :

> Elle a répondu à tes deux lettres, inventant de surcroît le prisonnier au pénitencier de Pise, où je donnais des cours de français, et elle m'a redonné vie à moi, le vieux retraité, en supprimant l'apostrophe de mon nom[21].

Ce qui permet de rapprocher cette fin de roman du récit de Perec est le post-scriptum révélant, après la longue explication où tout semblait s'éclairer, qu'il ne s'agit que d'un nouveau mensonge, que derrière le masque il n'y avait en fait qu'un autre masque : « sache qu'il ne s'agit, nécessairement, que d'une nouvelle machination[22] » nous dévoile en effet la fin de la

---

[20] Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Minuit, 1994, p. 9.
[21] Hervé Le Tellier, *Le Voleur de nostalgie, op. cit.,* p. 214. Le faussaire continue de parler au nom du grand-père mort ce qui explique l'emploi des pronoms.
[22] *Ibid.*, p. 219.

lettre. Cet ultime post-scriptum qui met une fois de plus en doute la véracité de tout ce que nous venons de lire rappelle, par son contenu, la dernière phrase d'*Un cabinet d'amateur :*

> Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet, la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant[23].

Par son post-scriptum, Le Tellier reprend à Perec le procédé consistant à révéler la dimension fictive de tout ce qui précède, y compris ce qui était déjà présenté comme une révélation. Ce post-scriptum peut donc également se lire comme une métalepse de l'auteur faisant prendre conscience à son lecteur que le récit repose avant tout sur le principe de l'illusion référentielle.

Les indices de la supercherie

La révélation n'est pas le seul ingrédient nécessaire à une bonne mystification. En effet, comme le rappellent Dominique Quélen et Jean-Christophe Rebejkow dans l'article « *Un cabinet d'amateur* : le lecteur ébloui[24] », pour qu'il y ait mystification, il faut également des indices intermédiaires, qui donnent à la victime la possibilité de découvrir la mystification. Comme dans *Un cabinet d'amateur*, de multiples éléments peuvent mettre la victime, et le lecteur, sur la piste. Le faussaire reprochera d'ailleurs à sa victime de s'être laissé berner :

> Mais quoi, tu aurais pu te douter de la supercherie. Car, *amico mio*, que d'indices, que d'indices… […] Cette jupe rouge à pois noirs de Francesca, que j'évoque dans cette tendre histoire inventée pour les jeunes filles de l'institut, n'est-ce pas la même qu'elle porte lors de votre rencontre ? […] je ne te félicite pas[25].

Le faussaire se réjouit de la réussite de son entreprise. Il réitère ces reproches à propos du jeu militaire :

> À Francesca, cet échange de lettres rappelait ce jeu français que l'on jouait durant la guerre franco-prussienne de 1870. On l'appelait le Jeu militaire. Eh oui, souviens-toi des requêtes du premier Giovanni… Si tu avais vraiment cherché, tu aurais trouvé l'une des clefs de l'énigme[26].

On comprend à la deuxième lecture que de multiples éléments peuvent se lire à double sens et prennent une valeur symbolique. Nous n'en donnerons que quelques exemples car les lettres

---

[23] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur, op. cit.*, p. 1421.
[24] Dominique Quélen, Jean-Christophe Rebejkow, « *Un cabinet d'amateur* : le lecteur ébloui », *Cahiers Georges Perec*, n° 6, Seuil, 1996.
[25] Hervé Le Tellier, *Le Voleur de nostalgie, op. cit.,* p. 202.
[26] *Ibid.,* p. 215.

sont saturées d'indices. On peut commencer par souligner que les thèmes du masque, du faux, de la tromperie et de l'usurpation sont omniprésents.

Dans une de ses premières lettres, par exemple, le florentin utilise l'image du déguisement et suggère l'idée que ces lettres pourraient être le fruit d'une plaisanterie :

> C'est encore moi, ton mystérieux homonyme et pourtant inconnu. Imagine-moi, masqué d'un loup de carnaval, une grande cape noire et pourpre jetée sur mes épaules, assis à un bureau de bois envers cette même chambre florentine. À cette heure, le soleil baigne la pièce d'un désordre d'une lumière dorée, elle tombe oblique et drue comme toujours en hiver. Je songe, avec un sourire, que tu dois en cet instant soupçonner chacun de tes amis d'être coupable d'une sournoise plaisanterie[27].

Deuxièmement, les lettres du Giovanni florentin contiennent à plusieurs reprises des critiques quant aux personnages des chroniques de pâtes, auxquels il reproche un certain manque d'authenticité :

> Ta Suzanna est née de trop peu d'émotions. Tu dois regretter de ne pas avoir osé un autre prénom, un prénom qui appartienne vraiment à ton passé – Aurélia, Isabela, Maria, que sais-je ? – un prénom dont les résonnances évoqueraient des gestes tendres, des lieux où tu aurais tes habitudes[28].

Selon le florentin, le personnage de Suzanna est donc trop artificiel car il n'est lié à aucun souvenir pour l'auteur. Peu après, c'est le petit Giovanni, le « je » de la chronique, qu'il critique :

> Et ce petit Giovanni, qui dit « je » quand tu écris, que lui as-tu légué de toi ? Tu ne lui a même pas dessiné une frimousse. Il n'est qu'une chevelure bouclée, tu l'observes par au-dessus, comme le bon Dieu ses créatures[29].

Et le florentin de conclure : « Il est vrai qu'on ne décrit pas sans difficulté un "je", surtout quand il n'est pas soi ». L'auteur de la lettre semble donc bien expert en création de personnage, et à la deuxième lecture, on comprend que la conclusion peut aussi renvoyer au faussaire qui doit donner vie pour sa part à trois « je » différents.

Nous avons vu précédemment que la référence aux *Noces de Cana*, du fait de ses jeux de masques, fonctionnait comme une mise en abyme renvoyant à l'écrivain qui insère des éléments de la réalité dans la fiction elle-même. On trouve dans le roman d'autres métaphores fonctionnant comme des indices de cette nature. Par exemple, dans son carnet, le journaliste écrit : « Laure a eu une jolie formule, elle a dit de ces trois Giovanni qu'ils étaient le Père, le

---

27 *Ibid.,* p. 16.
28 *Ibid.*
29 *Ibid.*, p. 17.

Fils et le Saint-Esprit ». Cette référence à la Trinité, aux trois aspects distincts d'une même essence, suggère l'idée que les trois Giovanni sont une seule et même personne. Mais l'écrivain est sans doute moins Dieu que Diable. En effet, le Giovanni de Florence critique l'une des chroniques de pâtes, se présentant comme un conte étiologique parodique, intitulé « Dieu créa la pasta », en écrivant que

> si quelqu'un doit un jour avoir créé la pasta, ça ne peut être que le diable. Pas le méchant diable, pas celui des mensonges et des guerres, avec ses pieds fourchus et ses cornes d'os couleur de sang, pas lui, non, mais le *piccolo diavolo*, le petit diable astucieux que tu trouves derrière chaque espièglerie d'enfant […] lorsque Dieu crée, notre petit diable sans vrai pouvoir, lui, invente, bricole, il détourne la création divine[30].

Ce diablotin malicieux apparaît comme une belle image de l'écrivain qui détourne le réel, la création divine pour inventer, pour bricoler ses fictions. D'ailleurs, le diable est également celui qui a le pouvoir de se dissimuler sous une infinité d'identités différentes. Dieu est un, mais le Diable, lui, est multiple, comme l'écrivain.

Une métaphore de l'écriture de fiction

Ces indices et ces mises en abyme montrent que ce que Le Tellier a emprunté a Perec n'est pas tant la supercherie elle-même, qui comprend les ingrédients de toute supercherie traditionnelle, mais le fait que cette supercherie puisse se lire comme une métaphore de l'écriture. Catherine Ballestero, dans son article « *Un cabinet d'amateur* ou le "testament artistique" de Georges Perec », montre en effet que *Un cabinet d'amateur* est un « testament artistique ou point de fuite à partir duquel tous ses écrits précédents peuvent être lus, dans lequel, parfois, ils se reflètent et par lequel, Perec, justifiant sa méthode, explique sa place dans l'histoire de la littérature par ses relations avec les œuvres antérieures et sa relation avec ses lecteurs[31] ». *Le Voleur de nostalgie* est moins un testament artistique qu'une œuvre programmatique puisqu'elle se situe au début de la carrière de l'écrivain. Avec le jeu des mises en abyme, de l'intertextualité, avec les multiples phrases usurpées qui se télescopent entre les lettres des épistoliers, mais aussi entre les niveaux de réalité, Le Tellier reprend à Perec les techniques de l'art de la citation et de l'encryptage. Cependant, il ne se contente pas d'une reprise à l'identique, il déplace en effet la problématique autour de l'idée de création de personnages de fiction, autour de l'idée que les personnages de fiction ne sont jamais que les

---

[30] *Ibid.*, p. 31.
[31] Catherine Ballestero, « *Un cabinet d'amateur* ou le "testament artistique" de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n° 6, Seuil, 1996, p. 165.

masques de personnages réels. Comme Hermann Raffke dans *Un cabinet d'amateur*, le faussaire qui a écrit les lettres, est capable de s'inventer trois identités différentes et donne des conseils d'écriture, est un double de l'écrivain, qui doit lui aussi se démultiplier pour inventer des personnages de fiction. D'ailleurs l'écrivain, en l'occurrence, n'a pas inventé trois personnages mais quatre puisqu'il est l'auteur de toutes les lettres. C'est aussi probablement ce que symbolise l'homonymie entre les quatre épistoliers : derrière quatre personnages apparemment différents se trouve une seule et unique plume, celle de l'écrivain lui-même. Inversement, le journaliste qui est victime de la supercherie et croit à l'existence de ces trois Giovanni est un double du lecteur qui « suspend volontairement son incrédulité » et se laisse prendre au piège de l'illusion référentielle.

Mais le journaliste peut lui aussi être perçu comme un double de l'auteur. En effet, ce personnage, tout comme Le Tellier, est donc journaliste et aussi l'auteur de chroniques de pâtes, que notre oulipien a littéralement recyclées dans ce roman. Par ailleurs, ce personnage qui pille les souvenirs d'autrui et les réutilise avec de légères variations est semblable à l'écrivain qui incorpore à sa fiction des éléments issus de sa mémoire et de celles d'autrui – mémoires littéraires mais aussi mémoires du vécu. L'idée que l'écrivain est un « voleur de souvenirs » est suggérée dans le « carnet de l'auteur », à un moment où le journaliste invente un nouveau mensonge pour justifier ses précédents. Il imagine dans cet extrait le discours qu'il tiendra à Francesca pour se justifier de lui avoir menti :

> « Francesca, vous êtes devenue un personnage d'un roman sur lequel je travaille, un personnage central. Laissez-moi vous expliquer, à partir du tout début, à partir du moment où j'invente un personnage qui s'appelle Giovanni d'Arezzo ». La voilà, la vraie, la géniale idée, la seule raison qui ait pu m'autoriser à piller sans pudeur les souvenirs de son Giovanni[32].

Il est amusant que l'auteur glisse une figure d'écrivain dans le mensonge inventé par l'un de ses personnages, comme par un effet d'inversion entre fiction et réalité. Cette citation confirme que le titre du livre, « le voleur de nostalgie », est bien une périphrase pouvant désigner le romancier lui-même.

En conclusion, la transposition par Le Tellier d'*Un cabinet d'amateur* dans *Le Voleur de nostalgie* met en évidence les interaction entre l'Oulipo en tant que groupe et les oulipiens en tant qu'écrivains autonomes. On voit, en effet, comment les techniques d'un oulipien en particulier (en l'occurrence : l'art de la citation, l'encryptage autobiographique et l'art de la

[32] *Ibid.*, p. 124.

mise en abyme), qui ne relèvent pas *a priori* de l'Oulipo tel qu'il a été initialement défini (par l'application de contraintes mathématiques à la littérature, pour simplifier), deviennent à leur tour des pratiques oulipiennes. Si Perec se considérait comme un « produit de l'Oulipo », on peut affirmer que la réciproque est également vraie en ceci que l'Oulipo d'aujourd'hui est en partie un « produit de Perec ». De fait, ces pratiques perecquiennes sont présentées dans l'*Esthétique de l'Oulipo*[33] comme proprement oulipiennes. Par ailleurs, *Le Voleur de nostalgie*, dans lequel l'héritage perecquien est essentiel, comme nous l'avons montré, se présente bien comme un « rite d'initiation » à l'écriture oulipienne, et Le Tellier n'a cessé, dans la suite de son œuvre, de se présenter comme un héritier de Perec, mais aussi de Queneau : les nouvelles du recueil *Encyclopaedia inutilis* s'inscrivent dans la continuité de la pratique de la fausse érudition dont on sait l'importance chez Perec ; *Les amnésiques n'ont rien vécu d'inoubliable,* qui est un texte à démarreur composé de brèves pensées, s'inscrit dans le prolongement direct de *Je me souviens* (le titre peut d'ailleurs se lire comme un écho humoristique à *Je me souviens*, avec le passage du thème du souvenir à celui de l'oubli). Enfin les *Joconde jusqu'à cent,* qui sont une série de variations sur le thème de la Joconde, s'inscrivent dans le droit fil des *Exercices de style.* Ainsi Le Tellier puise-t-il certaines des formes qu'il utilise chez ses prédécesseurs oulipiens, selon l'idée d'une « République des Formes », pour reprendre l'expression de Jacques Jouet.

Mais il est important de préciser que la reprise de la forme n'est jamais servile, elle subit toujours au préalable un déplacement qui permet à l'auteur de l'adapter à sa propre personnalité d'écrivain. De même, les formes reprises ne sont jamais choisies au hasard : si Le Tellier a souhaité pour son premier roman transposer une œuvre qui raconte l'histoire d'une mystification, c'est parce que la mystification a pour lui une valeur particulière. Rappelons que Le Tellier est coutumier des supercheries. Il a notamment joué un rôle dans la création de l'Association des amis de Jean-Baptiste Botul. La mystification est, pour reprendre une expression d'Hervé Le Tellier, « une sorte de mise en garde en permanence sur ce qu'est la réalité[34] ». En effet, la supercherie attire l'attention du lecteur sur le pouvoir trompeur des mots et des signes. C'est bien ce que semble dire le Giovanni florentin lorsqu'il écrit dans une lettre : « Ne trouves-tu pas, Giovanni, que le mensonge est ce qui ressemble le plus à la réalité[35] ? » Le Tellier ne cesse de souligner que la frontière entre le vrai et le faux est extrêmement ténue. Cette idée est également présente dans l'*Encyclopédie des farces et*

[33] Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor astral, 2006.
[34] Virginie Tahar, « Entretien avec Hervé Le Tellier », 2011, inédit.
[35] Hervé Le Tellier, *Le Voleur de nostalgie, op. cit.,* p. 107.

attrapes et des mystifications, écrite par deux membres de l'Oulipo, Noël Arnaud et François Caradec. Ils notent en effet dans leur « préfarce » que leur livre est « scandaleux car il nous oblige à […] douter […] de la réalité de la réalité[36] ». Par cette démarche, le mystificateur, tel le *piccolo diavolo* évoqué précédemment, met un grain de sable dans l'ordre des choses : « le farceur rompt la mécanique du monde et l'harmonie naturelle de ses lois[37] », écrivent encore Arnaud et Caradec. Cette interprétation du roman comme mise en garde contre le langage et le réel semble confirmée par l'extraordinaire proverbe kirghis que Le Tellier a placé en exergue du roman : « Le vent trouve les trous de la yourte et l'âme trouve les mensonges des mots[38] ».

---

[36] Noël Arnaud et François Caradec, *Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications*, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. V. Caradec n'était pas encore membre de l'Oulipo lorsque ce livre a été publié ; il sera coopté en 1983.
[37] *Ibid.*
[38] Hervé Le Tellier, *op. cit.,* p. 7. Ce proverbe, à notre grand étonnement, est authentique.